

Wilfried Floeck (Gießen)

Das Theaterwesen in Portugal

Im Gegensatz zum Nachbarland Spanien hat Portugal keine große Theatertradition aufzuweisen. Das geniale Werk des teils in portugiesischer, teils in spanischer Sprache schreibenden Gil Vicente (ca. 1465 bis ca. 1537) am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit blieb ein einmaliges, bis in die heutige Zeit immer wieder nostalgisch beschworenes Ereignis. Auch die Bemühungen des Romantikers Almeida Garrett (1799-1854), ein eigenständiges portugiesisches Nationaltheater zu begründen, vermochten diese Situation nicht grundlegend zu ändern. Im 20. Jahrhundert trug die beinahe ein halbes Jahrhundert andauernde Diktatur (1926-1974) mit ihrer rigorosen Zensur¹ das Ihre dazu bei, eine anspruchsvolle Dramen- und Theaterproduktion zu verhindern. Vor allem die Jahre zwischen 1926 und 1945 waren nach Luiz Francisco Rebello «die dunkelsten Jahre, die das Theater in Portugal erlebte».² Staatliche Unterdrückung, fehlende Infrastruktur, mangelndes Publikumsinteresse, chronischer Geldmangel, unzureichende Ausbildung und Qualität von Regisseuren, Schauspielern und Dramatikern prägten das Theater auch in den Jahren des *Estado Novo* unter dem Regime Salazars (1933-1968) und Caetanos (1968-1974).

Trotz dieser widrigen Umstände lassen sich bereits in den vierziger Jahren Ansätze zu einer neuen Theaterbewegung beobachten, die von studentischen Theatergruppen in Lissabon und Porto ausgehen und in den sechziger und siebziger Jahren zur allmählichen Entstehung professioneller unabhängiger Theatergruppen führten. Stellvertretend für die vierziger und fünfziger Jahre seien das *Teatro-Estúdio do Salitre* (1946-1950) und die *Casa da Comédia* (1948) in Lissabon sowie das *Teatro Experimental do Porto* (TEP, 1953) genannt. In den sechziger Jahren folgten vor allem in Lissabon und Umgebung weitere Gruppen (*Teatro Moderno de Lisboa*, 1961; *Teatro-Estúdio de Lisboa*, 1964; *Teatro Experimental de Cascais*, 1965), eine Entwicklung, die nach dem Tod Salazars zu einer regelrechten Theaterbewegung

¹ Ein grundlegendes Werk zur Theaterzensur ist Karimi (1991).

² «1900-1945: Un siglo que se inicia con retraso», in: Pérez Coterillo (1988: 17-28). Die Portugal gewidmeten Beiträge dieses Bandes (S. 12-93) geben einen guten Überblick über das portugiesische Gegenwartstheater. Das gleiche gilt für die Beiträge der Sondernummer 39 der belgischen Zeitschrift *Alternatives Théâtrales*, die 1991 unter dem Titel «D'autres imaginaires: théâtre et danse au Portugal» erschienen ist. Grundlegend ferner Porto / Teles de Menezes (1985).

anschwoll. Die unabhängigen Theatergruppen setzten sich für ein regimekritisches, oppositionelles, politisch und sozial engagiertes Theater ein und schufen sich zugleich ein neues, größtenteils jugendliches Publikum. «Das soziale Umfeld des engagierten Theaters umfaßte die akademische Jugend der Universitätsmetropolen Lissabon, Porto und Coimbra sowie die städtischen Mittelschichten, deren eigenes Unbehagen an der herrschenden Kultur und Politik nun einen künstlerischen Ausdruck fand» (Karimi 1991: 58-59). Unter den Zensurbedingungen des *Estado Novo* hatten die Gruppen einen schweren Stand und konnten zum Teil nur dank der engagierten Unterstützung der Gulbenkian-Stiftung (vor allem Osório Mateus), des Italienischen Kulturinstituts (unter Leitung von Gino Saviotti) und des Goethe-Instituts (unter der damaligen Leitung von Curt Meyer-Clason) überleben. Gleichzeitig entstand in den sechziger Jahren eine anspruchsvolle dramatische Textproduktion, in der neben existentialistischen in wachsendem Maße politische und soziale Themen gestaltet wurden und in der sich der Einfluß Brechts zunehmend bemerkbar machte (vgl. Delille 1991). Dramatiker wie Alves Redol (1911-1969), Romeu Correia (1917-1996), Bernardo Santareno (1924-1980), Luiz Francisco Rebello (*1924), Luís de Sttau Monteiro (1926-1993) und José Cardoso Pires (*1925) gehören zu den bekanntesten Vertretern dieser Richtung.³

Das Teatro Independente und der Aufbruch der siebziger Jahre

«É evidente que a data de 25 de Abril de 1974», schreibt Rebello 1986, «marca uma ruptura no sector do teatro, como aliás em todos os sectores da vida nacional» (S. 48). Die Aufhebung der Zensur im Jahre 1974 und die demokratische Verfassung von 1976 befreiten auch das Theater von den Fesseln der politischen Überwachung und führten zu einer enthusiastischen Aufbruchstimmung unter den freien Theatergruppen. Das private Theater, das im *Estado Novo* das bürgerliche Publikum mit seichten Gesellschaftskomödien und Boulevardstücken aus dem internationalen Repertoire unterhalten hatte, stürzte in eine tiefe Krise, von der es sich bisher nicht mehr erholt hat. Die wenigen Theater im Lissabonner Parque Mayer sind heute größtenteils zur Bedeutungslosigkeit verkommen. Aus dem Repertoire des Boulevardtheaters konnte sich allein die beliebte «revista à portuguesa», die portugiesische Form des Revuetheaters mit operetten- und musicalhaften Elementen, durch Aktualisierung und Erneuerung behaupten.

Ein öffentliches, staatliches Theater war nach der Nelkenrevolution so gut wie nicht existent. Die staatliche Oper, das *Teatro São Carlos*, war und ist bis auf den

³ Zur Entwicklung des Dramas vgl. Rebello (1986); Karimi (1991: 75-104).

heutigen Tag eine reine Gastspielbühne ohne eigenes Ensemble. Das *Teatro Nacional D. Maria II* war seit einem Brand im Jahre 1964 geschlossen, blieb aber auch nach seiner Wiedereröffnung 1978 bedeutungslos. «Das Teatro Nacional gilt heute als anachronistisch anmutendes museales Theater ohne innovative Impulse» (Pörtl 1988: 104). Die vorübergehenden Versuche des renommierten Theatermakers Ricardo Pais, der unter dem Staatssekretär für Kultur Pedro Santana Lopes zum Intendanten berufen worden war, scheiterten und führten zu seinem Rücktritt im November 1990. Unter der Leitung der bedeutenden, aber mit dem Theatermilieu nur wenig vertrauten Romanautorin Agustina Bessa Luís fiel das *Teatro Nacional* wieder in seine Bedeutungslosigkeit zurück. Bezeichnend für die Politik des Hauses war es, daß die Saison 1991/92 so gut wie ganz von der Aufführung des von Filipe La Féria inszenierten erfolgreichen Revue-Potpourris *Passa por mim no Rossio* ausgefüllt und die erste Bühne Lissabons damit für jegliches anspruchsvolle Theater blockiert war.

Seit Anfang der siebziger Jahre beherrschen demnach die unabhängigen Theatergruppen zu 80-90 % den portugiesischen Theaterbetrieb. Der Begriff *Teatro Independente*⁴ wurde aus Spanien übernommen, wo Ende der sechziger Jahre unter ähnlichen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen eine vergleichbare Theaterbewegung entstanden war. Das *Teatro Independente* richtete sich gegen das kommerzielle Konsumtheater und dessen konventionelle Ästhetik, gegen die Normen der bürgerlichen Gesellschaft und gegen die politischen und gesellschaftlichen Grundlagen des *Estado Novo*. Trotz mancher ideologischer und gesellschaftlicher Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen lassen sich darüber hinaus eine Reihe weiterer Merkmale aufzeigen, die der Bewegung eine gewisse Einheit geben: die Propagierung eines Volkstheaters und das Bemühen um ein entsprechend breit gefächertes Publikum, die Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten, die Ablehnung eines literarischen Text- und Autorentheaters, die Suche nach unkonventionellen Spielstätten sowie das Bemühen um Professionalisierung und Dezentralisierung der Theaterarbeit. Die Gruppen bemühten sich vielfach darum, ihre demokratischen Vorstellungen sowohl in ihrer eigenen genossenschaftlichen Organisation als auch in einer gemeinsamen Erarbeitung der Theaterproduktion zu verwirklichen, was in den siebziger Jahren zur Blüte der «*criações colectivas*», der Gemeinschaftsproduktionen, führte. Die Gruppen bestehen bis heute aus einem bis zwei Dutzend fester Mitglieder, die sich etwa je zur Hälfte aus Schauspielern sowie aus technischem und administrativem Personal zusammensetzen. Alle Mitglieder erhalten in der Regel das gleiche Gehalt, das je nach Gruppe zwischen 1000 und 1500 Mark liegt. Um zu überleben,

⁴ Zum *Teatro Independente* grundlegend Porto / Teles de Menezes (1985); ferner Serôdio (1988); Gareis (1990); ferner mehrere Beiträge in der bereits erwähnten Sonderausgabe von *Alternatives Théâtrales* sowie in dem Ausstellungskatalog zu den *Encontros ACARTE* (1994): *Fragmentos da Memória* (1994).

gehen die Mitglieder einem Nebenerwerb — meist in Film und Fernsehen sowie in Unterrichtstätigkeiten — nach. Die individuelle oder kooperative Leitung vereinigt in der Regel die Funktion von Intendant, Regisseur und Schauspieler. Seit der Einrichtung einer *Secretaria de Estado da Cultura* (SEC) nach der Nelkenrevolution erhalten fast alle Gruppen eine allerdings recht bescheidene staatliche Subvention.

Vor 1974 entstanden die Kollektive *Grupo 4* (1967) und *Os Bonecreiros* (1971–1977) sowie die Gruppe *A Comuna* (1973) unter der Leitung von João Mota und das *Teatro da Cornucópia* (1973) unter der Leitung von Jorge Silva Melo und Luís Miguel Cintra. Nach der Nelkenrevolution bildeten sich neue Gruppen wie *O Bando* (1974) unter der Leitung von João Brites, das *Teatro Hoje* (1975) unter der Leitung von Carlos Fernando und Gastão Cruz, *A Barraca* (1975) unter der Leitung von Maria do Céu Guerra und Hélder Costa sowie das von José Blanco Gil geleitete *Teatro Ibérico* (1980). Mit Ausnahme der *Bonecreiros* und des *Teatro Hoje* sind alle genannten Gruppen bis heute aktiv und bestimmen nach wie vor das aktuelle Lissabonner Theaterleben. Der *Grupo 4* ist 1982 teilweise im *Novo Teatro* aufgegangen, das heute von einem Viererkollektiv geleitet wird, in dem der Brecht-Spezialist João Lourenço eine entscheidende Rolle spielt. Allen steht mittlerweile eine feste Spielstätte zur Verfügung, wobei sich an der Praça de Espanha mit dem *Teatro Aberto (Novo Grupo)*, den drei Bühnen der *Comuna* auf dem ehemaligen Gelände der deutschen Schule und dem Theaterzentrum der Gulbenkian-Stiftung ein gewisser Schwerpunkt herausgebildet hat.

Jede Gruppe besitzt ihre eigenen Akzente, die hier aus Raumgründen nur kurz skizziert werden können. Der Brook-Schüler João Mota versteht seine Arbeit als ein «teatro de pesquisa», in dem Körpersprache und kollektives Experimentieren der Schauspieler vorherrschen, in dem aber auch Formen des *Café-Teatro* gepflegt und aus finanziellen Gründen auch revue- und kabarettartige, publikumswirksame Spektakel angeboten werden, wie die verschiedenen Versionen des *Festival da Otite*, eine mitreißende Parodie internationaler Chansonwettbewerbe, in die die Zuschauer unmittelbar miteinbezogen werden. *A Barraca* versteht sich als politisch engagiertes, volksnahes Theater, das mit Vorliebe an das Volkstheater Gil Vicentes anknüpft. In den späten siebziger Jahren wurde die Gruppe stark von dem brasilianischen Theatermacher Augusto Boal geprägt, der im portugiesischen Exil lebte. Auch der Maler und Theatermacher João Brites hat sich dem *teatro popular* verschrieben, wobei er an seine Produktionen freilich höhere ästhetische Ansprüche stellt als Hélder Costa. Neben gesellschaftskritischen Themen dramatisiert Brites mit Vorliebe alte Volksmythen oder bearbeitet Prosatexte für die Bühne, wobei etwa seine gelungene Adaptation von Miguel Torgas Erzählungen *Bichos* (1940) im Jahr 1990 hervorzuheben ist. Daneben hat *O Bando* auch eine Reihe von Kinder- und Jugendstücken

produziert. Der *Grupo Novo* sieht sich nicht nur dem internationalen Repertoire verpflichtet, sondern bemüht sich zugleich um die jährliche Uraufführung eines portugiesischen Gegenwartsautors. Darüber hinaus hat sich die Gruppe vor allem mit João Lourenço um die Vermittlung deutschsprachiger Dramatiker von Bruckner und Brecht bis Strauß und Schwab verdient gemacht. *A Comuna* und *A Barraca* sind die international wohl bekanntesten Gruppen, die auf zahlreichen Theaterfestivals im Ausland aufgetreten sind. Die Gruppe mit dem höchsten ästhetischen Niveau ist aber zweifellos das *Teatro da Cornucópia*, dessen Leiter Luis Miguel Cintra wohl einer der ganz wenigen portugiesischen Regisseure (und Schauspieler) von internationalem Rang ist. Trotz seines marxistischen Hintergrunds hat er die Mode der «*criação colectiva*» kaum mitgemacht und mehr auf die Inszenierung der modernen Klassiker des internationalen Repertoires gesetzt.

Die Blütezeit der Gemeinschaftsproduktion gehört auch in Portugal der Vergangenheit an, und die Gruppen sind weitgehend zum Autoren- und Texttheater zurückgekehrt. Dabei fällt auf, daß ihr Repertoire sich aus portugiesischen Klassikern von Gil Vicente bis Almeida Garrett und ganz besonders aus ausländischen Dramatikern zusammensetzt. «Die zeitgenössischen Autoren werden von den unabhängigen Gruppen weitgehend vernachlässigt oder ignoriert» (Gareis 1990: 23), was zu einer erheblichen Mißstimmung zwischen den Vertretern des *Teatro Independente* und den portugiesischen Gegenwartsdramatikern geführt hat. Lediglich *A Comuna*, *O Bando* und *Novo Grupo* bemühen sich nachhaltiger um die Inszenierung portugiesischer Gegenwartsautoren, wobei João Brites freilich mit Vorliebe auf nichtdramatische Textvorlagen zurückgreift. Mit Helder Costa und Alberto Neves haben *A Barraca* und *A Comuna* ihren eigenen Hausautor, der für die jeweilige Gruppe eigene Stücke produziert. Die Dramatiker haben jedenfalls von der Theater-euphorie der Jahre nach 1974 am wenigsten profitiert. Dafür aber hat das portugiesische Theater in den Jahren nach der Nelkenrevolution allgemein einen erheblichen Auftrieb erlebt. Klaus Pörtl bilanziert für die späten siebziger und frühen achtziger Jahre: «Portugal hat heute vor allem durch die innovativen Aktivitäten der Theaterarbeit in einigen *Grupos Independentes* ein modernes, zum Teil avantgardistisches lebendiges Theater, das dem Vergleich mit einem internationalen Standard durchaus standhält» (Pörtl 1988: 115).

Die Theaterkrise der achtziger Jahre

Allerdings war die Euphorie wenige Jahre später wieder verflogen und einer allgemeinen Resignation und Frustration gewichen. Marianne Gareis spricht für die achtziger Jahre von einer «Theaterflaute», und Ana Cristina Baptista formuliert

noch deutlicher: «Le système de production du théâtre apparaît à la fin des années 80 comme un système bloqué.»⁵ Fehlende Infrastruktur, rückläufiges Publikumsinteresse, mangelndes Niveau, die Selbstisolierung der Gruppen und die Verkrustung bestehender Strukturen, die allgemeine ideologische Desillusionierung, die Konzeptionslosigkeit staatlicher Kulturpolitik sowie vor allem die unzureichende finanzielle Absicherung der Gruppen hatte zu einer tiefen Theaterkrise geführt, die bis heute anhält.

Nach der Nelkenrevolution hatte die neue demokratische Regierung sich bemüht, ein neues Konzept für Kulturförderung zu entwickeln und Strukturen zur Förderung des kulturellen Aufschwungs zu schaffen. Hierfür wurde eine *Secretaria de Estado da Cultura* (SEC) geschaffen, deren Theaterabteilung Richtlinien für die Subventionierung des Theaters in Lissabon und in der Provinz entwickelte. Der Versuch, ein allgemeines Theatergesetz zu schaffen, scheiterte freilich ebenso rasch wie die Erarbeitung eines kohärenten Konzepts für eine konsequente und kontinuierliche Theaterpolitik. Man begnügte sich mit Erlassen zur Subventionspolitik. Die «Normas de apoio à actividade teatral» vom 14. August 1990⁶ sehen Subventionen vor allem für Theatergruppen, Produktionen, Tournées, Autoren, Theaterbauten und Festivals sowie die Auslobung des «Prémio Garrett» für Inszenierungen und Textproduktionen vor. Die Theatergruppen erhalten je nach Beurteilung einen ein- oder zweijährigen Subventionsvertrag. Bei allem guten Willen der neuen demokratischen Regierung darf freilich nicht übersehen werden, daß die finanzielle Unterstützung des Theaterwesens durch den Staat infolge der fehlenden Tradition einer staatlichen Kulturpolitik und der ökonomischen Schwäche des Landes auch nach 1974 so bescheiden ausfiel, daß eine grundlegende Veränderung der Theatersituation kaum möglich war. Daran konnte auch die mehr als hundertprozentige Erhöhung des Theateretats von 1989 (ca. 7,26 Millionen DM) auf 1991 (ca. 16,39 Millionen DM) nichts ändern, reicht doch selbst dieser Gesamtetat für das portugiesische Theater von 1991 nicht einmal an den Jahresetat eines durchschnittlichen deutschen Stadttheaters heran. Hinzu kommt, daß noch Ende der achtziger Jahre das *Teatro Nacional D. Maria II* mehr als die Hälfte dieses Etats verschlang. Was für die einzelnen Theatergruppen übrig blieb, war mehr als bescheiden. Exemplarisch seien die Zahlen für 1991 genannt: Gruppen mit zweijähriger Förderung erhielten in der ersten Kategorie (*Novo Grupo, Teatro Experimental de Cascais*) 605 000 DM und in der zweiten Kategorie (*Comuna, Cornucópia, Teatro Hoje*) 440 000 DM. Für Gruppen mit einjährigem Subventionsvertrag bewegte sich die Unterstützung zwischen 302 500 DM (*O Bando, Theater-*

⁵ Gareis (1990: 23); Baptista (1991: 19); ähnlich Seródio (1988: 62).

⁶ Veröffentlicht im *Diário da República*, 1. Serie, Nr. 207, 7. September 1990, S. 3637-3642.

gruppen aus Setúbal und Almada) und 110 000 DM (*Teatro da Comédia*). Manche Gruppen wie das *Teatro Ibérico* erhielten ein Almosen von 55 000 DM oder gingen — wie *A Barraca* — ganz leer aus.⁷ Der durch die steigenden Produktionskosten bedingte wachsende Kampf um die staatlichen Zuschüsse blieb zudem nicht ohne Folgen für die postulierte Unabhängigkeit der «unabhängigen» Gruppen. Die politische Zensur des *Estado Novo* verwandelte sich in den Zeiten der Demokratie bisweilen in eine ökonomische Zensur, die die Produktionsbedingungen der Theater entsprechend prägte. Dies alles hat seit Ende der achtziger Jahre auch zu einer erheblichen psychologischen Klimaverschlechterung zwischen Staat und *Teatro Independente* beigetragen, zumal die SEC seit Anfang der neunziger Jahre ihre Subventionspolitik bewußt zugunsten der Förderung freier Produktionen sowie neuer Provinztheater änderte.

Die Politik der Dezentralisierung

Das portugiesische Theater war seit jeher auf die Hauptstadt Lissabon konzentriert; die Provinz war bis in die achtziger Jahre hinein «um verdadeiro deserto teatral» (Rebello 1986: 47). Vor 1974 entstanden lediglich in Porto und Coimbra bedeutende Universitätstheater, die aber von staatlicher Seite nicht gefördert wurden. Für die Entstehung von professionellen Provinztruppen vor der Nelkenrevolution sind das *Teatro Experimental do Porto* (1953) unter der Leitung von António Pedro sowie die *Seiva Trupe* (1973) unter der Leitung von Júlio Cardoso und António Reis, ebenfalls Porto, die bedeutendsten Beispiele. Für die «descentralização suburbana» hatte Carlos Avilez mit seinem *Teatro Experimental de Cascais* bereits 1965 ein Beispiel geliefert. Nach der Nelkenrevolution erarbeiteten vor allem Norberto Ávila und Mário Barradas nach französischem Vorbild ein Konzept für eine Politik der Dezentralisierung, die mit der Eröffnung des *Centro Cultural de Évora* (CCE) am 11. Januar 1975 ihre erste praktische Umsetzung erlebte.⁸ Es folgten Gründungen sowohl im näheren Umkreis von Lissabon (*Teatro de Animação de Setúbal*, 1975, unter Carlos César; *Companhia de Teatro de Almada*, 1977,

⁷ Die Zahlen wurden mir von der SEC zur Verfügung gestellt. Die Umrechnung erfolgte nach dem Kurs 1 000 Escudos = 11 Mark. Zur staatlichen Theaterfinanzierung vgl. ferner die Beiträge von Carlos Porto und Ana Cristina Baptista in *Alternativas Teatrales*, S. 9-14 bzw. 15-19.

⁸ Einen guten Überblick über die Dokumente und über die Entwicklung der Theaterdezentralisierung vermitteln die Beiträge in der vom *Centro Dramático de Évora* (CENDREV) — so seit 1990 die offizielle Bezeichnung des Centro Cultural de Évora — unter der Leitung von Mário Barradas herausgegebenen Theaterzeitschrift *Adágio*, deren Doppelnummer 15/16 von 1995 dem Thema «30 anos de descentralização teatral» gewidmet ist.

unter Joaquim Benite; *Teatro da Malaposta* in Odivelas, 1987, unter José Peixoto) als auch in der Provinz (in Setúbal, Faro, Portalegre, Vila Real, Braga, Viana do Castelo, Coimbra, u. a.). Schon 1976 entstand die *Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral* (ATADT) als Zusammenschluß aller Kultur- und Theaterzentren außerhalb der Hauptstadt. Neben der Zentralregierung engagierten sich auch die Gemeinden zunehmend in der Unterstützung der Theatergruppen in den Provinzstädten. Allerdings verflog auch in diesem Bereich die Euphorie der Gründungsjahre infolge mangelnder kultureller Infrastruktur und einer fehlenden kohärenten Theaterpolitik des Staates relativ schnell. Die ATADT löste sich bereits wenige Jahre nach ihrer Gründung wieder auf. Anfang der neunziger Jahre bemühte sich Santana Lopes um eine Wiederbelebung der staatlichen Dezentralisierungspolitik mit dem Ergebnis, daß bald mehr Mittel an die Provinztheater als an die *Grupos Independentes* der Hauptstadt flossen. Außerdem wurde im jährlichen Wechsel eine Provinzstadt zur «cidade capital do teatro português» ernannt, auf die sich die Förderung der SEC in dem entsprechenden Jahr konzentrierte.⁹ Wenn auch die Bilanz, die Mário Barradas 1995 zieht, eher ernüchternd ausfällt,¹⁰ so hat die Dezentralisierungsbewegung in den achtziger und neunziger Jahren doch unbestreitbar zu einer erheblichen Ausweitung und Bereicherung der portugiesischen Theaterlandschaft beigetragen.

Das gilt in ähnlicher Weise auch für die Einrichtung von Theaterfestivals, die sowohl den Kontakt zu internationalen Gruppen als auch den Austausch innerhalb des Landes pflegen. Eines der ersten und zugleich bedeutendsten war das auf Initiative der *Seiva Trupe* 1978 ins Leben gerufene *Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica* (FITEI), das portugiesische, afrikanische, spanische und lateinamerikanische Gruppen in Porto zusammenführt. Die augenblicklich bedeutendste internationale Theaterschau aber ist das 1983 gegründete *Festival Internacional de Teatro de Almada* (FITA), das jeweils im Juli stattfindet und das in seiner 13. Ausrichtung 1996 dreißig jeweils zur Hälfte portugiesische und europäische Theaterproduktionen vorführen konnte. Daneben ist noch die im Zwei-Jahres-Rhythmus in Coimbra stattfindende *Semana Internacional de Teatro Universitário* zu nennen, die von der wichtigsten Universitätstheatergruppe (TEUC) ausgerichtet wird. Weitere Initiativen zur Durchführung von Festivals entstanden an einigen neuen Theaterzentren wie beispielsweise in Setúbal und Portalegre. Das 1991 unter der direkten Schirmherrschaft der SEC gegründete *Festival Internacional de Teatro* (FIT) von Lissabon hat sich dagegen nicht durchsetzen können.

⁹ Artikel 55 der *Normas de apoio* (Anmerkung 6).

¹⁰ Vgl. seinen «Equívocos» betitelten Beitrag für *Adágio* (Anmerkung 8), S. 38–45.

Nachdrücklich verbessert hat sich auch die professionelle Ausbildung in den verschiedenen Theaterberufen. Die *Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa*, die aus dem von Almeida Garrett im 19. Jahrhundert gegründeten *Conservatório Real de Arte Dramática* hervorging, bietet Studiengänge für Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen und Bühnenbildner an. Ähnliches gilt für die *Escola de Formação Teatral* in Évora, die seit der Umwandlung des *Centro Cultural* in das *Centro Dramático de Évora* im Jahr 1990 dreijährige Studiengänge für Schauspieler und zweijährige Studiengänge für Regisseure und Bühnenbildner durchführt. Daneben sind mehrere private Theaterschulen wie die an der *Comuna* oder wie das Lisboner *Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral* (IFICT) entstanden, das seit 1981 unter der Leitung des renommierten argentinischen Theatermakers Carlos Gutkin steht und das sich vor allem auch der interkulturellen Zusammenarbeit mit den portugiesischsprachigen Ländern Afrikas und der Professionalisierung afrikanischer Theaterleute widmet. Auch die Eröffnung eines *Museu Nacional de Teatro* im Jahre 1985 war ein weiterer Schritt zur Verbesserung der Infrastruktur des portugiesischen Theaterwesens. Nicht zuletzt sind die für das portugiesische Theater unschätzbaren Aktivitäten der Gulbenkian-Stiftung zu nennen, die das *Teatro Independente* schon zu den Zeiten des *Estado Novo* großzügig unterstützte und die sich auch heute noch mit erheblichem finanziellen Aufwand für das Sprach- und Tanztheater engagiert. Der 1984 am *Centro de Arte Moderna* (CAM) der Gulbenkian-Stiftung entstandene *Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte* (*Serviço ACARTE*), der heute von der Germanistin und Dramatikerin Yvette Centeno geleitet wird, hat sich vor allem der Förderung junger Autoren, Regisseure und Gruppen verschrieben, um auf diese Weise neue Initiativen zu fördern und veraltete Strukturen aufzubrechen. In der *Sala Polivalente* des *Serviço ACARTE* sind in den letzten Jahren eine ganze Reihe interessanter Inszenierungen zeitgenössischer portugiesischer Autoren verwirklicht worden. Die regelmäßig stattfindenden *Encontros ACARTE* stellen darüber hinaus ein lebendiges Forum für die internationale Diskussion konkreter Themen aus dem Kultur- und Theaterleben zur Verfügung.

Die neunziger Jahre: von der Krise zu neuen Impulsen

Ziehen wir Bilanz: Die Nelkenrevolution von 1974 hat das portugiesische Theater aus seiner politischen Entmündigung und ästhetischen Banalität befreit und ihm zu einem enormen Aufschwung und Qualitätssprung verholfen. Den entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung hatten die Gruppen des *Teatro Independente*. Darüber hinaus führte die Politik der Dezentralisierung zu einer erheblichen Ausweitung und Bereicherung des portugiesischen Theaters. Die allgemeine

Euphorie des Aufbruchs nach der Nelkenrevolution war allerdings rasch verflogen und ist seit Beginn der achtziger Jahre einer allgemeinen Ernüchterung gewichen. Auf staatlicher Seite bestanden weder der politische Wille noch die finanziellen Voraussetzungen, ein öffentliches Theatersystem nach dem Vorbild der dezentralen französischen Theaterzentren aufzubauen. Die *Grupos Independentes* tendierten teilweise zur Selbstbespiegelung und Verkrustung. Den Theatergruppen gelang es nicht, auf Dauer ein neues, junges Publikum anzuziehen. Das portugiesische Theater verfiel wieder mehr und mehr der Mittelmäßigkeit. Höchst problematisch ist auch die Situation der Autoren, an denen selbst der Aufschwung der Jahre nach 1974 vorübergegangen ist und die von den unabhängigen Gruppen nur wenig zur Kenntnis genommen wurden. Daran hat auch der Rückgang der «*criações coletivas*» und des Regietheaters in den achtziger Jahren kaum etwas geändert, zumal es den Autoren der älteren Generation nicht gelungen ist, die dramatische Textproduktion den Bedürfnissen und Erwartungen der achtziger und neunziger Jahre anzupassen. Entsprechend groß ist die Frustration unter Autoren wie Romeu Correia, Hélder Prista Monteiro (1922-1994), Luiz Francisco Rebello, Miguel Barbosa (*1925), Jaime Salazar Sampaio (*1925), Augusto Sobral (*1933) oder Norberto Ávila (*1936), die sich vom Staat, den Theatergruppen, den Verlagen sowie von Lesern und Zuschauern vergessen und verraten fühlen.¹¹

Allerdings sind seit Anfang der neunziger Jahre Veränderungen in der portugiesischen Theaterlandschaft zu beobachten, die dem Gegenwartstheater neue Impulse verleihen.¹² Vier Punkte scheinen mir hierfür von besonderer Bedeutung.

1. Seit einigen Jahren drängen junge, professionell ausgebildete Absolventen der Theaterschulen vor allem von Lissabon und Évora als Regisseure, Bühnenbildner, Techniker und Schauspieler in die portugiesische Theaterlandschaft und sorgen für neue Ideen und frischen Wind. Neben den in die Jahre gekommenen *Grupos Independentes* sind kleine alternative Theatergruppen entstanden, die neue Wege gehen. Die Dominanz von Regiearbeit, Gemeinschaftsproduktion und politisch-gesellschaftlicher Indienstnahme des Theaters ist bei ihnen eher einer Vorliebe für den dramatischen Text sowie vor allem einer Aufwertung der Arbeit des Schauspielers gewichen, dessen Professionalisierung zudem erhebliche Fortschritte gemacht hat. In der Regel sind es kleine, flexible Gruppen, die ohne größeren

¹¹ Vgl. stellvertretend für viele ähnliche Äußerungen folgendes Zitat aus einem Brief von Miguel Barbosa, Anfang 1992, an den Verfasser dieses Beitrags: «E agora? Escrever para não ser lido, nem publicado, nem criticado! [...] ninguém a começar pelas autoridades se interessa na verdade pelo maldito teatro português e ainda menos pelos seus dramaturgos.»

¹² Zur jüngsten Entwicklung des portugiesischen Theaters vgl. auch Porto (1997).

finanziellen Aufwand auskommen, häufig auch nicht über einen eigenen Theaterraum verfügen und auf fremde Spielstätten angewiesen sind. Mit bescheidenen Mitteln leisten sie zum Teil hervorragende Theaterarbeit. Als Beispiele seien das *Teatro do Século* unter der Leitung von Inês Câmara Pestana, das *Teatro da Garagem* unter Carlos Jorge Pessoa, die *Escola de Mulheres* unter Fernanda Lapa, die *Casa Conveniente* unter Mónica Calle sowie das *Teatro Meridional* unter Miguel Seabra genannt. Dabei ist auffallend, daß auch in Portugal zunehmend Frauen in führende Positionen des Theaterbetriebs vordringen.

2. Ein Generationswechsel ist auch auf seiten der Autoren zu erkennen. In zunehmendem Maße drängen junge Autorinnen und Autoren auf den Markt, die in der Regel aus dem Umfeld des Theaters stammen und über praktische Theatererfahrung verfügen. Ihre Textproduktionen sind von thematischer und ästhetischer Vielfalt geprägt, die von experimentellen bis zu neorealistischen Tendenzen reicht. Besser als der älteren Generation gelingt es ihnen, junge Publikumsschichten anzusprechen. Stellvertretend seien Autoren wie António Torrado (*1939), Eduarda Dionísio (*1946), Fernando Augusto (*1947), João Silva Melo (*1948), Francisco Pestana (*1951), Abel Neves (*1956) und Carlos Jorge Pessoa (*1966) genannt. Eine besondere Bedeutung scheint mir Luísa Costa Gomes (*1954) zuzukommen. Sie ist eine der wenigen, die nicht unmittelbar aus dem Theatermilieu stammt. Mit ihrem frech-witzigen Stück *Nunca nada de ninguém*, das am 7. November 1991 in der *Sala Polivalente* der Gulbenkian-Stiftung Premiere feierte, hat sie eine aktuelle, umgangssprachlich geprägte, ironisch-satirische Gesellschaftskomödie geschaffen, die das Publikum begeisterte. Ganz anders ist dagegen das Stück *Clamor* über Texte des Padre Vieira, das in enger Zusammenarbeit mit Ricardo Pais entstand und unter dessen Regie am 29. März 1994 im *Teatro Nacional D. Maria II* uraufgeführt wurde.
3. Der Publikumsrückgang der achtziger Jahre scheint gestoppt. Wenn auch das Theater der neunziger Jahre keine Massen anzieht, scheint es ihm doch mehr und mehr zu gelingen, junge, neugierige und interessierte Zuschauer in die Theatersäle zu locken, wobei die allgemeine Tendenz zu politischem Desinteresse die Tendenz zu privater und besonders zu elitärer Kulturpartizipation fördert. Dies kommt dem Theater offensichtlich zugute.
4. Neue Impulse für das portugiesische Theater gehen seit einigen Jahren auch von staatlicher Seite aus. Neben der Steigerung der öffentlichen Subventionen und einer Unterstützung der Dezentalisierungsbewegung durch Zentralregierung und Gemeinden seit Anfang der neunziger Jahre sind es vor allem zwei Ereignisse, die dem öffentlichen Theater neuen Auftrieb gegeben haben: die Gründung eines zweiten Nationaltheaters, und zwar des *Teatro Nacional São João* in Porto im

Sommer 1994 unter der Leitung von Eduardo Paz Barroso und seit 1995 Ricardo Pais, sowie die Neubesetzung der Intendanz des *Teatro Nacional D. Maria II* am 4. Februar 1994 mit Carlos Avilez. Damit hat die Regierung zwei Theaterleute berufen, die den Anforderungen einer Nationalbühne durchaus gewachsen sind. Carlos Avilez hat in den beiden ersten Jahren seiner Intendanz mehr Inszenierungen auf den Weg gebracht als seine Vorgängerin in ihrer vierjährigen Amtszeit. Dabei hat er nicht nur die beiden Spielbühnen des Theaters am Rossio benutzt, sondern auch mehrere andere Spielorte der Hauptstadt in seine Theaterarbeit einbezogen.

Die Regierung selbst scheint seit dem politischen Machtwechsel im Frühjahr 1996 der Kultur- und Theaterpolitik ein vermehrtes Interesse und eine stärkere finanzielle Förderung zu widmen. Die Gründung eines eigenen Kulturministeriums unter der Leitung von Manuel Maria Carrilho belegt dies ebenso wie die Berufung des engagierten Rui Vieira Nery zum Staatssekretär und des Intendanten des *Centro Dramático de Évora*, Mário Barradas, zum Leiter der Theaterabteilung und zum Direktor des neugegründeten *Instituto Português das Artes do Espectáculo* (IPAE) im Juli 1996. Vieles spricht dafür, daß die genannten Veränderungen nicht nur zu einer Wiederbelebung der Dezentralisierungsbewegung und zu einer Stärkung des öffentlichen Theaters, sondern darüber hinaus zu einer dauerhaften Verbesserung des portugiesischen Theatersystems über die Jahrhundertwende hinaus führen werden.

Literaturhinweise

- «30 anos de descentralização teatral» (1995): Themenschwerpunkt der Zeitschrift *Adágio* 15/16.
- Baptista, Ana Cristina (1991): «Années 80: une nouvelle génération?», in: *Alternatives Théâtrales* 39, S. 15-19.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (Hrsg.) (1991): *Do pobre B. B. em Portugal: aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro: Estante.
- Fragmentos da Memória: Teatros Independentes em Portugal 1974-1994* (1994): Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Ausstellungskatalog zu den *Encontros ACARTE* 94).
- Gareis, Marianne (1990): «Theaterflaute: Das 'teatro independente' Portugals am Ende der achtziger Jahre», in: *Lusorama* 12 (Juni), S. 14-28.

- Grossegese, Orlando (1997): «Die portugiesische Dramatik seit der Nelkenrevolution», in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hrsg.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 545-559.
- «D'autres imaginaires: théâtre et danse au Portugal» (1991): Themenschwerpunkt der Zeitschrift *Alternatives Théâtrales* 39.
- Karimi, Kian-Harald (1991): *Auf der Suche nach dem verlorenen Theater: das portugiesische Gegenwartsdrama unter der politischen Zensur (1960-1974)*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pérez Coterillo, Moisés (Hrsg.) (1988): *Escenarios de dos mundos*, 4 Bde., Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Pörtl, Klaus (1988): «Skizzen zum portugiesischen Theater der Gegenwart», in: Floeck, Wilfried (Hrsg.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen: Francke, S. 101-118.
- Porto, Carlos (1997): «Teatro em Portugal — anos 90», in: *Discurso* 1 (im Druck).
- Porto, Carlos / Teles de Menezes, Salvato (1985): *10 anos de teatro e cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa: Caminho.
- Rebello, Luiz Francisco (1986): «O Teatro Português Actual», in: *Iberoromania* 24, S. 45-60.
- Rebello, Luiz Francisco (1988): «1900-1945: un siglo que se inicia con retraso», in: Pérez Coterillo (1988: IV, 17-28).
- Serôdio, Maria Helena (1988): «1974-1987: Tras la dinamización, el cansancio», in: Pérez Coterillo (1988: IV, 46-62).